

EL CUERPO Y SU REPRESENTACION
EN LA PINTURA MURAL Y EL RELIEVE
EN EL ANTIGUO EGIPTO



Beatriz Quintero

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	2
El papel del cuerpo en la imagen	3
Dibujo de cuerpo	5
Convenciones en la imagen	6
Canon	10
Síntesis de cuerpo y cuerpo codificado	13
Bibliografía	18



Introducción

El cuerpo nos permite la experiencia en el mundo, pero esta experiencia está mediada por las maneras en la que asumimos nuestro ser y su habitar en un contexto, por las representaciones que establecemos del propio cuerpo. La corporalidad es, más que un elemento natural, una construcción simbólica que varía en las diferentes culturas de acuerdo a sus ideologías y condiciones. El arte, junto a las representaciones del cuerpo que involucra, permite visibilizar las maneras en las que el ser humano se ha relacionado con su propia corporalidad en los diferentes momentos históricos; el arte faraónico en especial, al estar íntimamente relacionado con la religión y la percepción de mundo de su pueblo, nos permite pensar en la particular noción de cuerpo que asumió el antiguo Egipto.

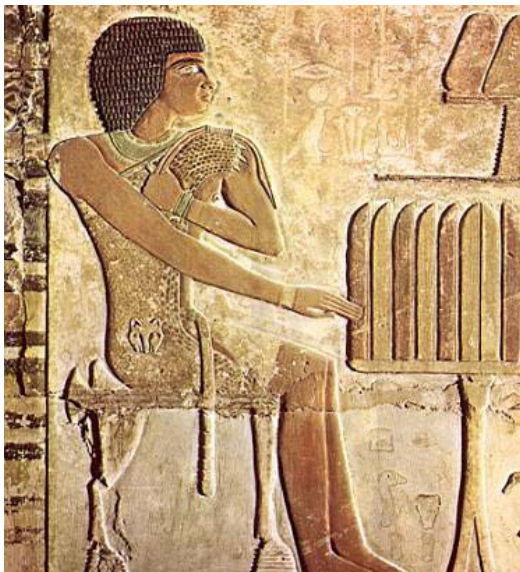
El presente trabajo se ocupa del sistema de representación de la figura humana común al relieve y la pintura mural en el antiguo Egipto, que al traducir la materialidad del cuerpo en dos dimensiones lo desarticula, codifica y condiciona para que pueda cumplir las funciones mágico-religiosas para las que fue creado. Pensar en las particularidades de este sistema nos permite reconstruir el cuerpo egipcio, un cuerpo cargado de misticismo y ritualidad, que se muestra perfecto y acabado en las paredes de las tumbas y templos de la tierra del Nilo.





Detalle de escena de caza
Tumba de Nebamún
Dinastía XVIII

El papel de la imagen de cuerpo



Difunto frente a mesa de ofrendas
Mastaba en Sakkarah
Dinastía V

El arte en el antiguo Egipto está completamente apartado de la idea moderna del arte por el arte, es decir, no se desliga de su función religiosa dentro de la cultura; de esta manera, el cuerpo humano en la imagen egipcia debe pensarse desde el papel místico que desempeña y desde el cual fue concebido. A la pintura mural y al relieve en los templos y tumbas se le atribuye poderes mágicos, que permitían prolongar las virtudes de este mundo terreno en el más allá, según Lise Manniche, existe en los egipcios un gran aprecio por la calidad de la vida cotidiana y por la naturaleza

ofrecida por la tierra del Nilo, y su deseo por conservar tales beneficios después de la muerte determinaron su producción artística, “Su motivación principal (de los artistas) debía ser la voluntad de mantener el mundo como lo habían conocido, la uniformidad en el arte egipcio procedía del principio de que en ese mundo los cambios no eran necesarios.”



La función que cumplían las imágenes en el antiguo Egipto determinó su gran estabilidad a través de los más de tres mil años del arte faraónico, pues la tradición religiosa controló estrictamente su desarrollo para determinar así su eficiencia.

De esta manera, las imágenes que “adornan” las paredes de las tumbas tienen como función primordial proveer al difunto todo cuanto pueda necesitar en el más allá, no fueron elaboradas para ser apreciadas por espectadores curiosos, sino para que actúen mágicamente al servicio del propietario de la tumba; por esto, Sergio Donadoni afirma que “la imagen no pretende únicamente representar la esencia de las cosas, sino que tiene la capacidad de hacerlas existir.” Los cuerpos representados en las paredes de las tumbas también cumplen estas funciones mágico-religiosas, fueron diseñados de tal forma que puedan ser útiles al difunto; en la búsqueda de la eternidad, la representación de su corporalidad le proporciona un soporte seguro e inmortal, así como otros cuerpos (imágenes de cuerpos) le sirven, divierten y acompañan en el más allá. Panofsky expresa que “la figura humana creada por un artista egipcio se le suponía investida de una vida real, y potencial.” La conservación del cuerpo del difunto a través de la momificación es de gran importancia para asegurar el bienestar después de la muerte, pero la representación del cuerpo es menos propensa a saqueos y riesgos de otro tipo, por esto la pintura, y en especial la escultura, pueden remplazar al cuerpo momificado y propiciar así la plenitud eterna.

La tradición cristiana contribuyó a nuestra noción dicotómica del ser, en la que éste posee un cuerpo y un espíritu (o razón), por otro lado, la comprensión del ser del antiguo Egipto es más compleja, involucra mayor número de componentes, que pueden resultar complejos a nuestra comprensión ya que no encuentran equivalentes en nuestra cultura. El cuerpo o Dyet sirve de soporte físico a los demás elementos. El Ba, es el componente más parecido a nuestro concepto de alma, abandona el cuerpo con la muerte pero regresa al él cada noche, de esta manera es un vínculo entre el mundo de los dioses y el terreno. El Ka, puede entenderse como la fuerza vital, al igual que el Ba abandona el cuerpo después de la muerte, pero se mantiene siempre cerca de él, morir significa entre los egipcios ir al Ka. El



Ba y el Ka son esenciales para la existencia en el mas allá, ambos dependen de la conservación del cuerpo momificado (Jat) o la representación del difunto, es por esto que la imagen de cuerpo tiene tanta importancia en la cultura egipcia. Otros componentes del ser son el Ib o corazón asociado con los sentimientos y pensamientos, el Sheut o sombra que siempre acompaña al cuerpo y el Ren o nombre que es de gran importancia para la existencia y por esto está siempre presente en las representaciones.

Dibujo de cuerpo

El relieve y la pintura mural comparten, además del soporte y un mismo sistema de representación, un origen común: el dibujo. La imagen bidimensional egipcia resalta la línea, por lo que el dibujo prevalece sobre el color. El dibujante, llamado escriba de contornos, es el encargado de elaborar el diseño, de dar forma a la imagen, para que posteriormente sea trabajada por el tallador y/o pintor. Este carácter colectivo del proceso artístico egipcio tiene una gran relación con su estabilidad y normatividad, el escriba de contornos realiza su trabajo según los cánones y reglas establecidos, para que quienes trabajen posteriormente en la imagen solo puedan basarse en las convenciones y lineamientos planteados por él, Manniche afirma incluso que “sin el dibujante el pintor carecía de función.” El interés de este trabajo se centra en el dibujo de cuerpo, la traducción a través del contorno y la línea de la corporalidad humana a la superficie bidimensional evidencia la percepción egipcia sobre ella.

Para cumplir sus objetivos mágico-religiosos, el arte debe ser realizado de la manera correcta, debe ser completo y perfecto, y por esto se presenta bajo el particular sistema de representación egipcio, el dibujo pretende mostrar con claridad todos los elementos que configuran la imagen; de esta manera, cada cosa, incluyendo el cuerpo humano y sus



partes, es representada desde el punto de vista más característico, así esto implique una conjunción de planos; de esta forma, el sistema de representación egipcio sacrifica la profundidad y un punto de vista único a favor de la claridad. Bajo esta misma búsqueda de la imagen eficaz, los colores son siempre planos y así se evitan las confusiones que las sombras y matices pueden generar. Los egipcios sintetizan en la imagen bidimensional todo aquello que quieren perpetuar, pero para introducir estos elementos en el plano, deben realizar una síntesis de ellos, una traducción en dos dimensiones, y, como explica Christiane Desroches, “el espectador debe encontrar en ella, gracias a unas referencias codificadas, todo cuanto resulta indispensable para la reconstrucción del volumen, para la evocación de las tres dimensiones.” Para que la imagen, en términos de Donadoni, exista.

Convenciones en la imagen

El sistema de representación egipcio cuenta con unos lineamientos estrictos a la hora de abordar la corporalidad humana, que egiptólogos como Julíus Lange y Heinrich Schäfer ha intentado explicar a través de sus teorías de: la perspectiva aspectiva, que presenta cada parte del cuerpo según su ángulo más representativo; la ley de frontalidad, que determina cómo en la escultura la figura humana se encuentra atravesada por un plano vertical central; y la ley de la perspectiva jerárquica, que establece el tamaño de los cuerpos de acuerdo a la importancia del personaje y no según la distancia frente al espectador. Este rigor en la representación es mayor conforme la importancia o el rango de quien es representado, de esta forma, podemos encontrar algunas excepciones en escenas de sirvientes que ha sido tratados con mayor libertad.





Fragmento de escena festiva
Tumba de Nebamún
Dinastía XVIII

En el fragmento de la izquierda el rostro de una mujer tocando un instrumento de viento se encuentra de frente, aunque esta es una situación poco común en la pintura egipcia que utiliza casi exclusivamente el perfil, es posible gracias a que esta corporalidad no corresponde a alguien de mayor importancia en la tumba, solo hace parte de una representación festiva que contribuirá a la diversión del difunto; de la misma forma, las dos bailarinas

que se encuentra en la parte derecha de la imagen son representadas con fluidez y movimiento, elementos que están completamente ausentes en la imagen hierática del difunto y su familia, como puede observarse en la imagen presentada en la introducción de este texto, perteneciente a la misma tumba.



Seneffer y su esposa Meryt
Tumba de Seneffer en Tebas
Dinastía XVIII

Uno de los elementos más característicos de la composición en el arte Egipcio es su principio de la perspectiva jerárquica, éste determina que el tamaño de las figuras depende, más que de su ubicación respecto al espectador, de su importancia. De esta manera es común en las paredes de las tumbas la distribución del plano de tal manera que una parte de él se encuentra seccionado en franjas donde se representan escenas de la vida cotidiana, mientras el otro extremo de la composición la superficie no requiere de la subdivisión pues está ocupada casi en su totalidad por la imagen del difunto en gran tamaño, de esta forma, la escena representada en las franjas presenta corporalidades mucho más pequeñas que la gran imagen del difunto.

Esta misma variación en las dimensiones de las figuras humanas también se presenta entre los cuerpos en una misma escena, como por ejemplo en esta representación de Seneffer, en donde su esposa es presentada en una escala mucho menor a la suya.

Sin embargo, la perspectiva jerárquica no responde en realidad al rango social de los representados, más bien depende de la importancia y función de cada personaje dentro de la escena particular, Susana Alegre afirma que “el uso de la perspectiva jerárquica es, sobre todo, una conceptualización plástica. Las variaciones de tamaño con las que eran mostrados los individuos por los artistas egipcios, en definitiva, constituye un eficaz recurso expresivo que se utilizó para dar énfasis a personajes.” En el fragmento de la tumba de Seneffer la diferencia en la escala de los esposos está justificada en el protagonismo del difunto en la escena, en otros muros de la tumba, ambos pueden ser semejantes en tamaño.

El manejo del color en la pintura mural y el relieve policromado se encuentra sujeto también a convenciones que velan por la eficacia de la imagen. Según Manniche, “los colores se distribuían conforme a una clasificación que estaba establecida desde el imperio nuevo.” los egipcios en la antigüedad utilizaban la misma palabra para referirse al color y la piel; este elemento del cuerpo no podría tampoco escapar de las convenciones y la normatividad impuesta sobre la figura humana, los hombres egipcios son siempre representados con un color más oscuro que las mujeres, ambos adoptan por lo general colores ocres o rojizos, con variaciones de acuerdo a la distribución de las tonalidades según el género.

En las paredes de las tumbas las representaciones del difunto siempre le otorgan un cuerpo joven y atlético, pues si la figura humana es un mecanismo para asegurar el bienestar en la eternidad, está debe responder siempre a un cuerpo sano. En palabras de Manniche, “si una persona padecía un defecto físico, este debía evitarse en su figura, pues de este modo no lo acompañaría en su vida futura.” La vejez esta casi completamente excluida del arte funerario egipcio, en este inusual ejemplo, el difunto luce sus cabellos blancos para evidenciar la edad tardía en la que falleció, sin embargo, a excepción de su pelo, ningún rasgo de su cuerpo da muestra de la vejez o la enfermedad.

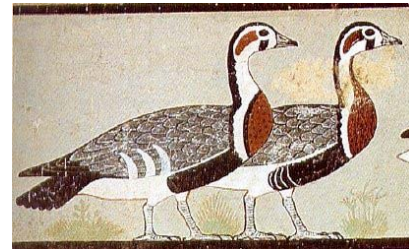


Tumba de Arynefer
Dinastía XIX

Otra convención fundamental en el arte egipcio es la inexpresividad, especialmente en los rostros, que se muestran siempre serenos y estables. La distancia y solemnidad necesaria en la iconografía funeraria no permite la inclusión de la anécdota, las escenas aparentemente cotidianas en las que puede encontrarse el faraón, los sacerdotes o los altos funcionarios, no son registros de su vida ordinaria, sino representaciones simbólicas que tienen funciones mágico-religiosas. Solo Akenaton, el faraón hereje, permitió un acercamiento más natural y

cercano en la representación de los cuerpos de él y su familia. Estos fueron mostrados en situaciones cotidianas, expresando su afecto o alegría y bajo un naturalismo inaceptable en cualquier otro momento del arte faraónico.

Por otra parte, la representación de animales escapa en cierta medida de las convenciones sobre lo humano, estos son, por lo general, dibujados con mayor realismo, por ejemplo, son celebres las ocas de Medum de la dinastía IV por su detalle y naturalismo. El cuerpo animal no presenta la característica desarticulación del humano, es presentado como una unidad relativamente estable, es



Detalle del fresco de los ánades
Mastaba de Atjet Medun
Dinastía IV

decir, si los peces son representados de perfil, cada parte de su cuerpo corresponde a esta orientación. Sin embargo, al estar inmersos en el sistema de representación egipcia no escapan de la búsqueda de su ángulo más característico, que en su mayoría es el perfil; así los pájaros se representan siempre desde este ángulo, a excepción del búho que muestra su particular rostro de frente, los insectos y demás animales pequeños son representados desde arriba, menos la serpiente que es presentada de lado con su cabeza levantada, el ganado también asume la representación de perfil, pero comparte cierto tipo de desarticulación con la corporalidad humana, a pesar de la dirección de su cabeza, los cachos son presentados de frente para así mostrar su curvatura característica.



Detalle de escena con boyero
Tumba de Nebamún
Dinastía XVIII



Canon

La representación de la figura humana está regida por un canon claramente establecido, que presenta pocas variaciones en la historia del arte faraónico, esta regulación sobre la corporalidad se relaciona con el interés egipcio sobre el orden matemático, y en palabras de Tefnin, “esta voluntad de dominar el caos con la medida, por la razón geométrica, es un rasgo fundamental del pensamiento egipcio antiguo.” El cuerpo es entendido bajo estos criterios de orden y medida, por lo que la imagen de éste está estructurada a partir de principios geométricos. Tefnin asume que en el arte egipcio la imagen corresponde, más que a una imitación de la apariencia del mundo, a su comprensión. “si el sistema de medida del espacio corresponde a una racionalización del mundo sensible, y por lo tanto, a un orden, toda representación figurada del ser humano lleva ese orden inscrito en sí mismo, en su estructura íntima. Asistimos, en suma, en el arte egipcio, al establecimiento de una connivencia geométrica entre el universo y la imagen del hombre por medio de la medida.”

El canon egipcio está basado en un sistema antropométrico, es decir, toma como referencia la misma corporalidad humana para establecer las unidades de medidas. Erick Iversen, se ha preocupado por demostrar cómo este canon utilizado en la representación del cuerpo se basa en la unidad de medida conocida como codo o cubito pequeño, y por lo tanto constituye “una descripción antropométrica del cuerpo humano, basada en la normalización de las proporciones naturales y expresada en la medida egipcia.” De esta manera el canon egipcio depende de una visión tanto geométrica como orgánica sobre la realidad corporal.

En la década de los años treinta del siglo XIX, Karl Richard Lepsius descubrió en pinturas inacabadas la presencia de una cuadrícula que fragmentaba los cuerpos sobre la superficie del muro, algunos egiptólogos asociaron esta cuadrícula con la utilizada por artistas modernos para pasar una imagen a una superficie mayor, por el contrario, Lepsius consideró que los artistas egipcios utilizaron esta subdivisión del plano para construir la



imagen corporal según el canon establecido, Panofsky hace también una distinción entre la cuadrícula moderna y la del antiguo Egipto, “la retícula cuadrículada egipcia no cumple una función traslativa, sino constructiva, y su utilidad comprende desde la fijación de las dimensiones hasta la definición del movimiento.” La cuadrícula es anterior a la imagen, es un herramienta que le permite al artista “organizar su figura” sobre el plano, de acuerdo a las convenciones establecidas.

En un principio, la guía estaba constituida por un eje vertical principal, y seis líneas horizontales. La posición de las rodillas, la pelvis, la cintura, las axilas, los hombros y el inicio del cuero cabelludo dependerán de la distribución de estas líneas, que no es regular, pero que, según Iversen, depende de subdivisiones del cubito. A partir de la dinastía XII, esta guía es sustituida por una cuadrícula regular, en la que cada cuadro corresponde a un puño; de esta forma, cada parte del cuerpo está organizado según esta subdivisión del plano. No todas las líneas horizontales son significativas en la construcción del cuerpo; así como lo indica Panofsky, el dibujante o escriba de contornos establece primero la cuadrícula, “luego inserta dentro de esta red los contornos de su figura sin preocuparse por hacer coincidir con cada línea de la retícula con una articulación orgánicamente importante en el cuerpo. Por ejemplo, podemos constatar que según el canon tardío egipcio, las horizontales 2, 3, 7, 8, 9, 15 pasan por puntos absolutamente faltos de significación.” Sin embargo, la imagen corporal sí está determinada por líneas horizontales específicas de este cuadrícula regular; según el canon tardío, en la línea número 1 se ubica el tobillo, en la 6 la rodilla, la 17 las axilas, la 19 los hombros y 21 la línea superior del ojo.

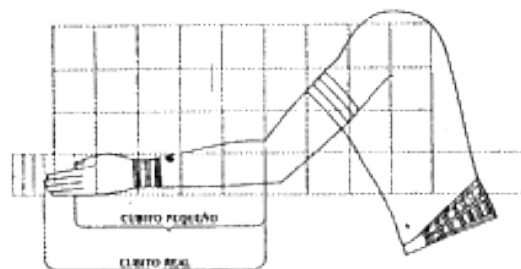
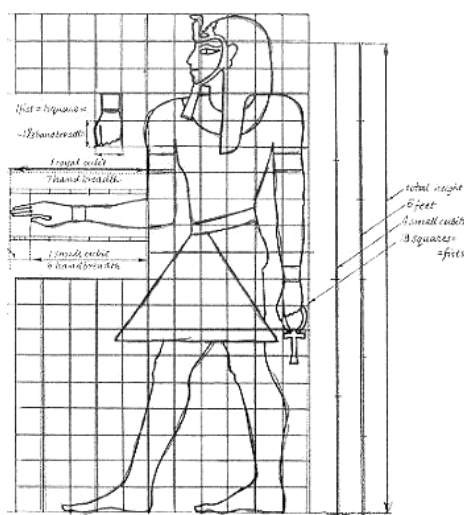


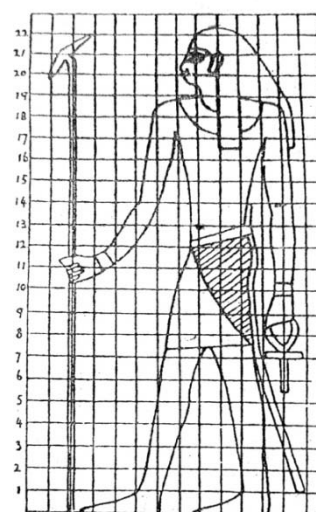
Gráfico que muestra la relación entre el cubito pequeño, el cubito real y el puño.



La unidad base de la medición egipcia es el codo o cubito pequeño, que corresponde a la distancia promedio entre el dedo pulgar y el pliegue interno por encima del codo, cada cubito pequeño está dividido en seis palmos, medida que corresponde una mano abierta y equivale a la distancia comprendida por cuatro dedos. El puño, que es la medida utilizada por la cuadrícula que permite la construcción del cuerpo en la imagen egipcia, equivale a un tercio de un pie. De esta manera, el canon tradicional egipcio, establece que una figura humana de pie tiene de altura dieciocho puños desde la base hasta la raíz del cabello, esta altura es equivalente a cuatro cubitos pequeños, o seis pies; por su parte la figura sentada debe asumir catorce puños de altura. Otra medida utilizada por los egipcios es el cubito real, que corresponde a la distancia que existe entre la base del antebrazo y el dedo del corazón con la mano extendida, que equivale a cinco puños y medio o cuadros en la retícula. Este cubito real fue utilizado desde las primeras dinastías en la arquitectura, pero solo fue incluido en el canon corporal a partir de la dinastía XXVI, momento en el que el canon tradicional es sustituido por lo que se denomina como canon tardío, éste consta de 21 cuadros de alto, que se distribuyen desde la base del pie hasta el parpado superior del ojo, este último canon egipcio coincide con el canon griego.



Canon tradicional
18 cuadros de altura



Canon tardío
21 cuadros de altura



Síntesis de cuerpo y cuerpo codificado

La representación de la corporalidad humana puede entenderse como una síntesis o diagrama de todas las partes visibles, cada una de ellas representada de la manera más clara y adecuada para construir un solo cuerpo acabado y perfecto, que responde a la perspectiva aséptica; de esta manera algunos elementos como los ojos y el torso son presentados de frente, mientras otros como el rostro y las extremidades de perfil. Este tipo de desarticulación corresponde a la búsqueda de la eficiencia de la imagen de cuerpo en sus funciones mágico-religiosas. Susana Alegre expresa que la función primordial de la figura antropomórfica es “propiciar un cuerpo mágicamente adecuado y trascendente, útil para la propiciación en vida y para la continuidad tras la muerte.” Lo que podría explicar cómo los enemigos pueden presentar una representación frontal del rostro, su supervivencia después de la muerte no era apreciada, por lo que su imagen puede prescindir de las convenciones tan necesarias en otras figuras humanas.

El rostro de perfil permite diferenciar claramente la nariz, elemento de gran importancia en la cultura egipcia, este órgano es primordial para conservar la vida. De esta manera, los egiptólogos comúnmente han asociado el perfil del rostro, no solo con la necesidad de mostrar el lado más característico de la cabeza humana, sino también con la importancia de la nariz y la respiración en la prolongación de la vida, y esta importancia de la función respiratoria fue resaltada en diversos textos religiosos del antiguo



Retrato de Meryt-amon,
Tumba de Seneffer en Tebas
Dinastía XVIII

Egipto. Ronal Tefnin por su parte, afirma que este perfil responde a que la imagen egipcia es una imagen del dialogo, “el del difunto con respecto a su ofrenda que reanima su ka, el del rey frente a los dioses”, para él, “la imagen egipcia es esencialmente dialéctica” y la dirección de los rostros está vinculada a esta característica fundamental del arte egipcio.





Jeroglífico Udjat

Todos los elementos del rostro se encuentran de perfil, menos los ojos, solo uno se muestra dramáticamente de frente. Uno ojo tal como podría verse en un rostro de lado, no brindaría la claridad necesaria en la representación según los criterios del arte egipcio, como también dificultaría al difunto la observación del mundo circundante, el ojo frontal es eficaz tanto para la imagen como para quien está representado en ella. Por otro lado, el ojo posee un importante contenido simbólico y poder mágico en la iconografía egipcia, está asociado con la protección, por lo que es común en amuletos, féretros y en las paredes de las tumbas. El sol y la luna fueron asociados con los ojos de la divinidad Horus, así se distingue el ojo izquierdo como ojo lunar, y el derecho como solar u ojo de Ra. El ojo de Horus, representado con el símbolo Udjat se vincula con los cambios y renovación de la luna y por lo tanto con la unidad restablecida y el orden cósmico.



Detalle relieve policromado
Templo de Hatshepsut
Dinastía XVIII

El torso es representado siempre de frente, y los hombros por lo general forman una línea horizontal dándole estabilidad a la imagen corporal, especialmente sobre aquella que requiere ser presentada con solemnidad; el torso del faraón y su familia, al igual que el de los altos mandatarios y dioses, mantiene constante esta horizontalidad en la línea de los hombros, solo los personajes secundarios tienen licencia para inclinarse y romper dicha estabilidad. En el torso se encuentran la mayoría de los órganos fundamentales para la existencia, lo que explica a Susana Alegre la necesidad de la invariable frontalidad, “hacer un tórax de perfil acarrea el peligro de otorgar realidad, por la magia del arte, tan sólo a una sus mitades. Ello podría comportar serios problemas al intentar acceder a un ámbito más sublime o incluso dificultar el acceso al Más Allá, ya que se podría carecer quizá del corazón, del estómago, de uno de los pulmones...”



La cintura permite la unión entre la cadera que se encuentra de perfil y el torso frontal, el manejo de esta zona corporal es bastante particular, el ombligo es presentado cerca a la línea del contorno, de tal manera que parece encontrarse a tres cuartos respecto al espectador, esto supondría una torsión del cuerpo, es decir, una disociación corporal mas que una convención en la imagen, un manejo distinto al de las demás uniones entre partes de cuerpo en este sistema de representación. Las caderas se encuentran de perfil pero, al estar comúnmente representada una pierna más adelante que la otra, se observa cierta diagonal en la zona pélvica, pero ésta, a diferencia de la cintura, no busca la torsión, se encuentra estrictamente de perfil.

Mientras un solo ojo y un solo seno son incluidos en la representación bidimensional del cuerpo, parece estrictamente necesaria la inclusión de ambas piernas y brazos. Al estar de pie, la figura antropomórfica ubica un pie más adelante que otro, la pierna adelantada se encuentra siempre más lejana al espectador para brindar mayor claridad al conjunto, y en general la figura principal en la escena tiende a dirigirse hacia la derecha de la composición. La distancia entre los pies determinaba si la figura se encontraba en movimiento o estática, en el primer caso la distancia entre la punta de un pie al tobillo del otro debía equivaler a diez puños y medio, mientras en el segundo caso la distancia varía entre cuatro y cinco y medio. Hasta después la dinastía XVIII la imagen de cuerpo posee siempre dos manos y pies izquierdos o dos derechos, los pies son presentados desde el ángulo interno, mostrando por tanto el dedo gordo; a partir de Tutmosis IV los dedos son diferenciados, de tal manera que se distingue las extremidades de la derecha de las de la izquierda.



Fragmento de escena de soldados en tumba de Hatsetsup, todos con dos pies derechos
Dinastía XVIII



Los brazos están cargados de simbolismo y podrían considerarse como el mayor elemento expresivo de la corporalidad en la iconografía egipcia; al permanecer el rostro siempre sereno, los brazos, junto a las convecciones y simbologías asociadas a sus diferentes posiciones, permiten leer estados de ánimo y situaciones particulares no evidenciadas en ningún otro elemento corporal. Por ejemplo, en las tumbas era común la utilización de imágenes de mujeres llorando al difunto, aunque en algunas representaciones puede observarse la insinuación de las



Grupo de Plañideras
Tumba de Ramose
XVIII Dinastía

lagrimas sobre el rostro, el elemento que representa con mayor claridad el llanto de las plañideras es la posición de sus brazos levantados con las manos frente al rostro como símbolo del duelo, gesto vinculado a la costumbre de arrojar polvo sobre la cabeza en señal de dolor, como también a la de cubrirse el rostro.

La postura corporal, y en especial su disposición de los brazos, se encuentran estrechamente ligadas a la escritura jeroglífica, la convención sobre la corporalidad no se encuentra entonces solo en la manera en la que se representan cada parte del cuerpo, sino también en la forma en la que cada una de estas partes es situada para completar la función mágico-religiosa de la imagen. Las obras, según Richard Wilkinson, fueron diseñadas para ser leídas, afirma que “el tema único y común que se encuentra invariable en el arte egipcio es su mensaje simbólico,” y que el artista se valió de la escritura jeroglífica para introducir esta dimensión simbólica en la imagen. Además, la escritura jeroglífica y el dibujo



comparten la búsqueda de la claridad, la nitidez de los contornos y su disposición continua en el plano sin signos de puntuación. Esto no quiere decir que toda imagen corporal en la pintura mural y el relieve deba leerse como jeroglífico, pero sí que esta escritura sustentó buena parte de la iconografía egipcia, por lo que el cuerpo y sus posturas no escapan de la gran carga simbólica que contiene la imagen, la comprensión de la utilización del cuerpo en la escritura jeroglífica permite ampliar nuestra noción de la representación corporal en el arte egipcio.



Ramsés I en postura henu
Tumba de Ramsés I
Dinastía XIX

De esta manera el saludo, la alegría, la adoración y el llamado o invocación son representados a través de posiciones específicas de los brazos, especialmente en las escenas de gran valor religioso. Estas convenciones en el dibujo coinciden con los jeroglíficos que se refieren a dichos conceptos. El gesto del saludo es similar al del llamado, ambos muestran el cuerpo con un brazo extendido hacia el frente, el saludo se distingue por la dirección de la mano hacia la persona saludada, y por la ubicación del dedo pulgar por debajo de la mano; por el contrario el llamado, generalmente utilizado para la invocación de los difuntos y dioses, se representa con el dedo pulgar por encima de la mano. La alegría se simboliza con la disposición de ambos brazos levantados, pero cada uno de ellos ubicados a cada lado de la cabeza, la adoración también presenta los brazos levantados, pero esta vez a una misma dirección, en la escultura ambos brazos se encuentran a la misma altura, pero en la imagen bidimensional uno se ubica más arriba del otro, para ser presentados con mayor claridad. Existen además, posiciones corporales que no involucran exclusivamente los brazos, una de las más utilizadas en los muros de la tumbas y templos es la postura henu, que simboliza la alabanza; en la tumba de Ramsés I se puede observar al faraón adoptando esta postura junto a las alamas Pe y Nejen, esta postura jugaba un papel fundamental en los ritos funerarios de revivificación del difunto y presentación de las ofrendas.



Bibliografía

- AA. VV. Historia del arte, tomo I. Salvat. México, 1979
- AA.VV. Historia general de la pintura. Volumen dos, Pintura egipcia y del antiguo oriente. Editorial Aguilar. España, 1978
- BUSAGGLI, Marco. El cuerpo humano, anatomía y simbolismo. Electa. Barcelona, 2006
- DESROCHES Christiane. Egipto. Historia ilustrada de las formas artística. Alianza Editorial. Madrid, 1984
- DESROCHES, Christiane. La pintura egipcia, en Historia del arte, tomo I. Salvat. México, 1979
- DONADONI; Sergio. El arte egipcio. Istmo. Madrid, 2001
- FLETCHER, Joann. El antiguo Egipto: vida, mitología y arte. Ediciones Jaguar. España, 1999
- HAUSSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Debate. Madrid. 2006
- JAMES, T.G.H. la pintura egipcia. Akal Ediciones. Madrid 1999
- LARA PEINADO, Federico. Egipto. Dastin Export. España, 2003
- MANNICHE, Lise. El arte egipcio. Alianza Editorial. Madrid, 2001
- MARFIL, Rafael. Escultura y pintura egipcia. Manuales Parramon Arte. Serie Bronce. Parramon Ediciones. España, 2000
- PANOFSKY, Erwin. El significado de las artes visuales. Alianza. Madrid, 1979
- TEFNIN, Ronald. Reflexiones sobre la imagen egipcia antigua: la medida y el juego, en Arte y sociedad del Egipto antiguo. Encuentro ediciones. Madrid, 2000
- VILIMKOVA, Milada. El arte egipcio. Fondo de cultura económica. México, 1963
- WILKINSON, Richard. Como leer el arte egipcio. Critica. España, 2000



Páginas web

- [http://es.wikipedia.org/wiki/Componentes del ser humano en el Antiguo Egipto](http://es.wikipedia.org/wiki/Componentes_del_ser_humano_en_el_Antiguo_Egipto)
- <http://www.egiptoforo.com>
- <http://www.egiptologia.com/>
- [http://www.imageandart.com/tutoriales/historia arte/mundo antiguo/egipto.html](http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/mundo_antiguo/egipto.html)
- <http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/>
- <http://www.ite.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/x-antigu/egi-cano.htm>
- <http://www.legon.demon.co.uk/canon.htm>
- [http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/religion/body and soul.htm](http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/religion/body_and_soul.htm)

